

LITERATURA, KORESPONDENCJA SZTUK, DYDAKTYKA

Aneta Grodecka

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej

Obraz w powieści, powieść o obrazie... maniera ekfrastyczna w dawnej i współczesnej prozie

Zniknąć we wykonaniu dzieła! – oto sztuka.

Cyprian Norwid,
Kleopatra (1870-1878)

W *Snach* (1990) Akiro Kurosawy jedna z nowel filmowych przedstawia sytuację zanurzenia się widza w świecie obrazów Vincenta van Gogha. Wędrujemy wraz z narratorem w przestrzeni płócien, odbywamy tam spotkanie z malarzem (w tej roli Martin Scorsese), dotykamy malarskich impastów i egzystencjalnych problemów artysty. Ta wycieczka to rodzaj paratekstu dopisanego do obrazów, które w początkowych kadrach filmu wiszą unieruchomione na ścianach muzeum. W ramach odbioru tej artystycznej wypowiedzi doświadczamy zupełnie innych wrażeń niż w czasie oglądania *Pasji życia* (1956) – biograficznej opowieści o malarzu (w roli artysty Kirk Douglas). Obie formy translacyjne dzieli prawie pół wieku. Wszystko się zmieniło, i nie chodzi jedynie o środki wyrazu i możliwości techniczne, raczej o rodzaj twórczej świadomości, w zakresie inwencji reżyserów dzieli przepaść.

Chcę te filmowe realizacje odnieść do sfery literackiej i skupić uwagę na powieściach, w których dzieło malarskie pełni równie ważną rolę. Zakładam, że w związku z dominacją wzrokocentryzmu malarstwo mogło zyskać pewien rodzaj autonomii, że w przestrzeni związków literacko-malarskich mogło dojść do pewnych zmian, że współcześnie możemy mieć do czynienia z czymś w rodzaju „przymalarskiego” dzieła literackiego. Z kolei reguły kultury multiplikacji, fakt, że artystów tak bardzo zajmuje twórcza parafraza,

rewindykacja dawnych dzieł¹, poszerzone granice pastiszu i parodii, sugerują, że może chodzić także o „zanurzenie w cudzym dziele”, rozmycie intencji twórczych w opisie. To jedynie przypuszczenia, jednak nie mogą wykluczyć, że wymienione tendencje wpływają na kształt form gatunkowych, czyli także formę „powieści o obrazie”. W zakresie wyboru przykładów przyjmuję za Seweryną Wysłouch, która analizowała formy opisu w dawnej i współczesnej prozie², że linię podziału można wyznaczyć nie tylko pomiędzy wiekiem XIX i XX, ale również w kręgu prozy dwudziestowiecznej, że na przestrzeni tego wieku zmienił się sposób redagowania opisów, w związku z czym mogła zmienić się także forma powieściowej ekfrazy.



Obraz jako rekwizyt w powieściowej grze

W wieku XIX obraz zajmował miejsce wyjątkowe, mówimy o czasach, gdy zgodnie z zasadą korespondencji sztuk, dochodziło do wymiany myśli pomiędzy malarzami i pisarzami, gdy w ramach powieści o artystach

¹ Tadeusz Kantor nazywał w ten sposób swe „katedry barcelońskie” tworzone według obrazów C. Moneta.

² S. Wysłouch, *Inny opis? Wizualizacja a problemy epickości (na przykładzie polskiej prozy lat 90.)*, [w:] *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*, red. B. Tokarz, Katowice 2002.

utrwalano legendarne postaci sztuki³, a w związku z rozwojem galerii i potrzebą reprodukcji dzieł rozkwitały formy rozmaitych komentarzy do obrazów. We wstępie do cyklu poematów prozą *Nocny Kasper. Fantazje sposobem Rembrandta i Callota* (1842) Aloysiusa Bertranda sztukę uznano za „kamień filozoficzny XIX wieku”⁴. Pod koniec tego stulecia powstała powieść *Effi Briest* (1894) Theodora Fontane, należąca obecnie do kanonu w niemieckich szkołach, inspirująca dla współczesnych artystów-plastyków⁵. Bohaterka powieści staje wobec malarstwa w szczególnej sytuacji życiowej, ogląda obrazy w poczekalni ministrowej, licząc na jej wstawiennictwo w prywatnej sprawie. Jako młoda siedemnastolatka została wydana za mąż za barona Innstetтена, potem na skutek podejrzenia o romans została odseparowana i potępiona, straciła możliwość kontaktu z mężem (który zawiązał nową rodzinę) i własną córką, stała się ofiarą pruskiej moralności. Gdy zobaczyła przypadkiem córkę, postanowiła zawalczyć o prawo widzenia z własnym dzieckiem, a jej „pragnienie spotkania z Anulką stało się już niemal chorobliwe”⁶. Trzeba dodać, że nie mogła liczyć w tej sprawie na wsparcie własnych rodziców; uznała też, że spotkanie z ministrową będzie bardziej skuteczne niż list do dawnego męża. W tej sytuacji zaczyna obserwować obrazy:

usiadła i mimo zdenerwowania jęła przyglądać się wiszącym na ścianach obrazom. Była tu „Aurora” Guido Reniego, lecz naprzeciw wisiały angielskie drzeworyty, sztychy podług Beniamina Weste, słynne akwatinty, pełne światła i cieni. Jeden z obrazów przedstawiał „Króla Leara podczas burzy w stepie”⁷.

Pisarz decyduje, że w introspekcji bohaterki wyręczy go malarstwo. Gdy opisuje jej doznania w innych partiach powieści, zwykle posługuje się, jak to było przyjęte w romantyzmie, odwołaniami do natury. Taka zasada widoczna jest np. w opisie psychicznego wzburzenia, który poprzedza śmierć bohaterki:

pragnienie świeżego powietrza wzmagało się u niej ustawicznie i zwłaszcza gdy wiatr zachodni pędził po niebie szare chmury, spędzała wiele godzin na dworze. W takie dni wychodziła również na pola i podmokłe łąki, odległe często o pół mili, a gdy się zmęczyła, siadała na jakimś płocie i zagubiona w marzeniach patrzyła na jaskry i kołyszące się na wietrze rude liście szczawiu⁸.

³ Przykładem może być opowiadanie Gabrieli Puzyniny o Aleksandrze Orłowskim, zob. G. Puzynina, *Sym oberżysty. Powieść prawdziwa*, [w:] *Proza i wiersze*, t. 1, Wilno 1856, s. 7-28.

⁴ A. Bertrand, *Nocny Kasper. Fantazja sposobem Rembrandta i Callota*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1984, s. 16.

⁵ Myślę np. o pracach Ewy Kuryluk, pisała o nich Małgorzata Baranowska, *Effi Briest i sztuka*, „Odra” 1994, nr 12.

⁶ T. Fontane, *Effi Briest*, przeł. I. Czermakowa, Warszawa 1982, s. 392.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem, s. 413.

Przeżycia wewnętrzne w kancelarii ministrowej mają jednak bardziej zróżnicowany charakter. Fontane sięga więc po nowy środek, licząc na kompetencje kulturowe czytelnika, zakłada, że będzie on znał przekaz emocjonalny zawarty w obrazach. Istotne stają się dwa odwołania. Pierwsze to motyw *Aurory*⁹ wykonany w manierze wczesnego baroku, gdzie bogini odgrywa rolę przewodniczki Apollina, prowadzi cały orszak w kierunku światła dziennego.



Drugie odwołanie to sztych według płótna Benjamina Westa¹⁰, ilustracja sceny czwartej aktu trzeciego *Króla Leara*, gdy bohater podczas burzy na stepie, odrzucony przez córki, oszukiwany przez Edgara – przebranego za szaleńca, sam popada w obłęd. Ten drugi obraz nie ujmuje tematu w powściągliwym, neoklasycystycznym stylu, wręcz przeciwnie, wyraża patos za pomocą szalonych gestów i szat smaganych wiatrem, dynamicznej gry barwnych i świetlnych kontrastów. Oba obrazy ilustrują stan wewnętrzny kobiety rozdartej pomiędzy nadzieją a obłędem, która liczy na pomoc innej kobiety (stąd *Aurora*), która jednocześnie przeczuwa, że sytuacja, w jakiej się znalazła, doprowadzi ją do ostateczności. Zastosowana przez Fontanego zasada sprawia, że dzieło malarskie nie pełni już jedynie roli wystroju wnętrza, okazuje się,

⁹ G. Reni, sztych na podstawie: *Aurora*, 1613, 280 × 700 cm, fresk, Palazzo Pallavicini Rospigliosi, Rzym.

¹⁰ Benjamin West, *Król Lear*, ok. 1788, olej na płótnie, 52 × 69 cm, Detroit Institute of the Arts ; chodzi o grafikę wykonaną na podstawie tego obrazu przez Williama Sharpa w ramach cyklu wydawniczego „Shakespeare Gallery” Johna Boydela.

popularne w Europie sztychy wiszące na ścianach domów zawierają także odniesienia do ludzkiej egzystencji, że znaczą niekiedy więcej niż natura widziana za oknem. Zapewne nie bez znaczenia jest fakt, że na obrazy patrzy kobieta. Znając poglądy estetów niemieckich¹¹, którzy uznawali, że zajmowanie się sztuką to zajęcie mało męskie, że wypada jedynie kolekcjonować obrazy i badać je w sposób naukowy, oraz poglądy tych znawców¹², którzy uznawali, że jedynie profan jest wrażliwy na emocje wynikające z dzieła, wtedy staje się jasne, dlaczego wrażliwością na sztukę musi wykazywać się w powieści właśnie ona.

W podobnym czasie odwołania do obrazów pojawiają się w twórczości Stefana Żeromskiego, pisarza pełnego aspiracji malarskich, który jako student mieszkający na stacji u Ludomira Benedyktowicza zazdrościł bezrękiemu malarzowi umiejętności i pasji, który, jak okazuje się w świetle najnowszych badań Piotra Rosińskiego¹³, był również organizatorem plastycznych wystaw. W *Ludziach bezdomnych* (1900) znajdujemy rozbudowaną ekfrazę obrazu *Rybak*¹⁴:

Chudy człowiek, a właściwie nie człowiek, lecz antropoid z przedmieścia wielkiej stolicy, obrosły kłakami, w koszuli, która się na nim ze starości rozlazła, w portkach wiszących na spiczastych kościach bioder, stał znowu przed nami ze swoją podrywka zanurzoną w wodzie. Oczy jego spoczywają niby na pałkach trzymających siatkę, a jednak widzą każdego człowieka, który przechodzi. Nie szukają współczucia, którego nie ma. Ani się żalą, ani płaczą¹⁵.

Żeromskiego mało interesuje sens kulturowy dzieła. Malarz zrealizował motyw *Ecce Homo* w nowoczesnej, uproszczonej formie, w zastosowanej przez niego oszczędnej zmysłowości symboliści dopatrywali się gestu oczekiwania, niektórzy odkrywali w obrazie nawet nadzieję na odrodzenie i lepsze życie. Pisarski opis w sposób groteskowy i tendencyjny wyolbrzymia biedę, wykorzystuje obraz w funkcji argumentacyjnej, obraz zostaje „przywalony” przez inne rzeczy:

Widział go przed rokiem i uderzony niewypowiedzianą siłą tego przedstawienia zachował je w pamięci. Z czasem wszystko, co stanowiło samo malowidło, szczególną rozwiewność barw, rysunek figur i pejzażu, prostotę środków i całą

¹¹ Takie poglądy upowszechniał Alfred Lichtwark – historyk sztuki i pedagog, dyrektor Kunsthalle w Hamburgu, zob. artykuł *O kształceniu poczucia barwy*, „Wiedza i Życie”, t. 12, Lwów 1907, s. 62.

¹² Tak twierdził Theodor Frimmel, autor artykułu *Wzrok a sztuka. Studium z dziedziny filozofii sztuki*, „Wiedza i Życie”, t. 12, Lwów 1907, s. 31-33; dyrektor Schönborn-Wiesentheidschen Galerie w Wiedniu; autor takich rozpraw jak: *Methodik und Psychologie des Gemäaldestimmes* [Metodyka i psychologia oznaczania obrazów], *Handbuch der Gemäaldekunde* [Podręcznik obrazoznawstwa].

¹³ Zob. P. Rosiński, *Sztuka w pismach Stefana Żeromskiego. Recepcja i oddziaływanie*, Kielce 2015.

¹⁴ Pierre Puvis de Chavannes, *Ubogi rybak*, 1881, olej na płótnie, 155 x 192,5 cm, Musée d'Orsay w Paryżu; za czasów Żeromskiego obraz wystawiano w Musée du Luxembourg w Paryżu.

¹⁵ S. Żeromski, *Ludzie bezdomni*, Wrocław 1987, s. 25-27.

jakby fabułę utworu, przywalały inne rzeczy i zostało samo czujące widzenie o czymś nad wszelki wyraz bolesnym¹⁶.

Warto dodać, że uwagę Judyma na obraz kieruje Joanna, to ona zapytuje go o dzieło i potem intensywnie śledzi doznania patrzącego mężczyzny. Wedle powszechnie przyjętej interpretacji obraz pełni w powieści funkcję kontrastu dla estetyki starożytnej (posagi Wenus i Apollina), funkcjonującej jako synonim idealnego piękna i ładu świata. Dzieło plastyczne traci w powieści Żeromskiego swoją autonomię, obraz staje się rodzajem rekwizytu wykorzystywanego w pisarskiej grze.

Enklawy obrazowe w powieści (obraz w przestrzeni osobistej)

Inaczej obrazy sytuują się w młodzieńczej powieści Witkacego *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta* (1910-1911), gdzie ekfrazy są zróżnicowane. Jeden przykład to opisy dzieł barona Brummela, wielbiciela Ropsa i Leonarda; na jednej z jego akwafort:

Rycerz Sommers odziany w kolczastą zbroję unosił się nad miastem pełnym kopuł i wież pochyłych. Chimera o śrubowato skręconym ciele i twarzy uderzająco podobnej do panny Ines ściagała go, świecąc jak meteor na czarnym, głębokim niebie¹⁷.

Grafika utrwala jeden z charakterystycznych motywów sztuki fantastycznej XIX wieku¹⁸, który przedstawiał postaci unoszące się nad ziemią, stosowany chętnie przez malarzy niemieckich i francuskich (np. *Zjawia Delacroix*), obecny również w rycinach Ignacego Gierdziejewskiego. Taki sposób kompozycji kojarzony jest ze „starą sztuką”, a jednocześnie jest znakiem upokorzenia, psychicznej zależności od kobiety.

Drugi przykład to opisy dzieł Fagassa z wystawy paryskiej, które tworzy malarz Bung, miotany przez sprzeczności, rozdarty pomiędzy ideami naśladownictwa i niezależnej kreacji. Oto jedna z jego prezentacji:

Na dwumetrowym płótnie trzy seledynowe kobiety o rudych włosach, obwiedzione grubym szmaragdowym konturem, tarzały się w jakieś miazdze fioletowo-czerwonej, przeciętej żółtymi skrętami pogmatwanych linii. Brunatne, geometrycznymi krzywiznami obrysowane ciała tańczyły wśród purpurowych

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ S.I. Witkiewicz, *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*, oprac. A. Micińska, Warszawa 1978. s. 82.

¹⁸ Zob. J. Malinowski, *Fantastyka*, w: tegoż, *Imitacje świata w polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987, s. 98- 111.

palm o błękitnych pniach. Owoce, którymi obsypane były wprost zwoje jakiejś tęczowej materii, zdawały się tryskać niesamowitym, ciemnym żartem karminowych i oranżowych tonów¹⁹.

Opis jest przykładem ekfrazy ekstatycznej, zapisem oddziaływania koloru i kształtu na percepcję. Na taką formę złożyły się obserwacje Witkacego poczynione podczas zwiedzania paryskiej wystawy Picassa w 1908 roku. Wedle interpretacji Tomasza Bocheńskiego²⁰ obrazy kubistyczne uświadamiają bohaterowi ułomność własnych prac malarskich, jednocześnie wywołują ideowe rozdacie, gdyż ametafizyczna sztuka współczesna kłóci się z wyznawaną przez niego teorią estetyczną. Anna Żakiewicz zauważa, że „artysta bardzo trafnie opisał, z wydobyciem głównych cech, obejrzane w 1908 r. w Paryżu obrazy Pabla Picassa”²¹. Na sposobie prezentacji zaważyły własne ambicje malarskie, tyle że badaczka wskazuje na zupełnie inne źródła inspiracji. Dowodzi, że wkrótce: „w 1915 roku w Petersburgu widział wstawę znakomitego pastelisty Kazimierza Stabrowskiego i [...] – to go zainspirowało. Witkacy, wychowany przez swojego ojca, był – jeśli chodzi o sztukę – w jakiś sposób konserwatywny”²². Uwzględniając powyższe interpretacje, można założyć, że Bung opisujący obrazy abstrakcyjne stoi na ideowym rozdrożu. Potwierdza to jego refleksja na temat Gauguina²³ i obrazów tropikalnych:

Patrząc na obrazy Gauguina, mogę raz widzieć grubo zbudowane kobiety koloru cygara bawiące się na suknie bilardowym, jak powiedział jakiś Francuz, albo pojmnować wieczne prawa Bytu wyrażone kompozycją linii i harmonią kolorów... Chodzi mu o „jedność Bytu i odbicie jej w czystej formie, bez żadnych treści uczuciowych”²⁴.

Wedle opinii narratora: „Potem, pod wpływem lektury Macha i Corneliusa [...] Bungo zmodyfikował swoją metafizykę...”²⁵, co oznacza, że wpisał w swą estetykę poglądy empiriokrytyków, a te stanowiły bazę impresjonizmu, przełamywały prawdę o istnieniu jednej rzeczywistości i otwierały drzwi solipsyzmu. Żakiewicz zauważa, że „w powieściach późniejszych

¹⁹ S.I. Witkiewicz, op. cit., s. 136.

²⁰ Zob. T. Bocheński, *Powieści Witkacego. Sztuka i mistyfikacja*, Łódź 1994, s. 57-61.

²¹ A. Żakiewicz, *Witkacy wykastrowany. Uwagi na marginesie artykułu Małgorzaty Szpakowskiej „Ciało i seks w Pożegnaniu jesieni”*, „Pamiętnik Literacki” 2003, nr 2, s. 273.

²² *Witkacy chciał widzieć kolory, których nie ma w naturze*, rozmowa Anny Żakiewicz z Anną Górnicką, <http://podroznicy.com/pl/witkacy/14107/witkacy-chcial-widziec-kolory.htm>, data dostępu: 26.06.2016.

²³ Artysta poznał obrazy Gauguina w czasie jego pośmiertnej wystawy wiedeńskiej, którą zwiedzał razem z Tymonem Niesiołowskim w 1907 r.

²⁴ S.I. Witkiewicz, op. cit., s. 169.

²⁵ Ibidem, s. 110.

Witkacy już nie opisuje obrazów, on je tworzy: przedstawia wykreowaną przez siebie rzeczywistość używając do tego fragmentów rzeczywistości zastanej. Tak właśnie uczynił, by wyczarować literacki obraz niebiesko-zielonej Heli w czarnej wannie, posługując się konwencją, w jakiej malowali Gauguin, fowiści, ekspresjoniści i wreszcie on sam²⁶. To trochę niepokojący pogląd, bo sugerujący, że opisu nie można identyfikować jako twórczego, a zakładam, że każde patrzenie jest w pewien sposób twórcze, jest rodzajem interpretacji. Jednak, jak wskazuje Żakiewicz, warto podkreślić, że Witkacy w sferze opisu pozostaje tradycjonalistą. Jego warsztat odsłania się, gdy przyglądamy się bliżej powieściowym opisom pejzażu, warto, dla dowodu, zacytować jeden z nich w całości:

Ciemne zwały świerkowych lasów pokrywających podnóża gór inkrustowane były czerwieniącymi bukami i żółtymi jaworami, a nad nimi wznosiły się roztopione w słońcu, pokryte świeżym śniegiem fosforycznie błyszczące szczyty. W dolinach, na tle żółtawych ściernisk i łąk szmaragdowych od ostatniej jesiennej trawy stały precudne grupy drzew mieniających się od ciemnopomarańczowych do cytrynowo-żółtych tonów. Gdzieniedzie jak ciemny płomień czerwieniała osika albo na tle szaro-zielonych sosen świeciła złoto-żółta, białopienne brzoza. Nad potokami płynącymi wśród zwiedłych łopuchów i niosącymi ławice zwiedłych liści brunatniały olchy i jak olbrzymie pompony szaro-złote stały rzędami okrągłe wierzby. Chwilami słońce przygrzewało tak silnie, że zdawało się, że to lato powraca na nowo i ożywione ciepłem owady oddawały się wiosennym igraszkom, by marznąć potem wśród zimnych, wyiskrzonych nocy. Wszędzie czuć było przedziwny, upajający zapach wędnących liści i traw²⁷.

Dominują cechy impresjonistyczne i synestezyjne, naśladowanie rzeczywistości zostaje doprowadzone do wielozmysłowej perfekcji. Można zauważyć, że opisy natury i sztuki wiele łączy: na pewno wrażliwość na kolor, ale też pewna technika widzenia, która potwierdza, jak wiele Witkacy zawdzięcza swemu ojcu, jego impresjonistycznym opisom w cyklu reportaży *Lato w Połędzie*²⁸. W ramach tej techniki zasada nowoczesnych, migotliwych doznań łączy się z manierą wielokrotnie złożonych przymiotników (jak u Żeromskiego). Taki sposób postrzegania zaświadcza, że powieściowych ekfraz nie można traktować jako wykładni takiej albo innej opcji estetycznej, że są one raczej rodzajem percepcyjnego pamiętnika malarza.

Gdy Jarosław Iwaszkiewicz patrzył na obrazy Witkacego, uznał, że w zestawieniu z twórczością pisarską trudno bronić ich jakości: „Pomimo

²⁶ Chodzi o opis Heli w *Pożegnaniu jesieni*. A. Żakiewicz, *Witkacy wykastrowany...*, op. cit., s. 272.

²⁷ S.I. Witkiewicz, op. cit., s. 386.

²⁸ Por. S. Witkiewicz, *Lato w Połędzie*, „Wędrowiec” 1885, nr 43-46.

pewnego wykształcenia w tym kierunku, pomimo uprawiania tej sztuki przez wiele, wiele lat, Witkacy nigdy nie przekroczył granicy dyletantyzmu. [...] Do końca życia linia jego nie nabrała precyzji, a kolor nasycenia”²⁹. Ten sąd wypowiadał miłośnik malarstwa, którego kontakty ze sztuką doczekały się ostatnio ciekawego omówienia w książce Aleksandry Giełdoń-Paszek *Obywatel Parnasu*. W twórczości pisarza: dziennikach, wierszach, epice, listach pojawia się wiele nawiązań do sztuki, nie tylko malarstwa, ale także rzeźby, architektury, znajdziemy tam wiele fragmentów ekfrastycznych. Przykładem stosowanej przez Iwaszkiewicza strategii opisu są jego relacje o obrazach w powieści *Pasje błędmierskie* (1938), nad którą pracował pięć lat. Rozliczył się w niej z modernistycznym ujęciem estetyzmu, przekonaniem, że sztuka uwalnia od neurozy i wyzwała artystę w kwestiach moralnych³⁰. Reakcje wobec malarstwa ilustruje sposób odbioru obrazu Correggia *Mistyczne zaślubiny świętej Katarzyny Aleksandryjskiej*³¹. Iwaszkiewicz kreuje w powieści dwie różne percepcje, skojarzone z postaciami pisarzy. Pierwszy głos należy do sędziwego Tadeusza Zamoyłły (ma prawie 70 lat), autora twórczości tłumaczonej na język angielski oraz niemiecki, drugi – do Leopolda Kanickiego³², młodego redaktora pisma, który po debiucie nowel i wierszy nadal nie rozumie, dlaczego zajmuje się literaturą, jest twórcą błędmierskiego przedstawienia pasywnego kontynuującego tradycję XVIII wieku. Te dwie relacje, choć teoretycznie powinny różnić się między sobą, jednak w praktyce okazują się zbieżne, obaj pisarze oddają pokłon malarstwu:

Zamoyłło poszedł do Luwru. Znał całą galerię na pamięć i wszystkie jej zakamarki. Umiał odszukać od razu ulubione obrazy: brzoskwinie Chardina, który wszystkie swe obrazy pokrywał brzoskwiniowym puchem, cebule Cézanne’a, parę doskonałych Poussinów. Dzisiaj jednak chciał przez chwilę popatrzeć na obraz specjalnie mu drogi. Toteż nie zatrzymując się nigdzie, przeszedł pomiędzy wszystkimi kuszącymi wspaniałościami do środka galerii, gdzie obok Giocondy wisiała jego ukochana święta Katarzyna Correggia. Nigdy nie mógł bez najgłębszego wzruszenia patrzeć na ten obraz. Stosunek jego do

²⁹ J. Iwaszkiewicz, *Dramaty Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Twórczość” 1963, nr 2, s. 122.

³⁰ W powieści pobrzmiewają tezy o kryzysie kultury, o zwątpieniu w zbawczą rolę sztuki, o czym pisał R. Przybylski, *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916 – 1938*, Warszawa 1970.

³¹ Correggio, *Mistyczne zaślubiny świętej Katarzyny Aleksandryjskiej*, 1526, olej na desce, 105 x 102 cm, Luwr, Paryż.

³² Kanicki ogląda reprodukcję obrazu w pokoju Róży, przywiezioną z Paryża przez jej ojca. „Kanicki wpatrzył się w ten obraz i za plecami Matki Najświętszej ujrzał ową niebieską dal, która jest obrazem innego życia. Wydawało mu się, że naprawdę nic nie wie, że jest małym żalosnym człowiekiem, i jak osobisty smutek odczuł straszliwą małość i grzeszność wszystkiego, co czynił. Istnienie swoje po prostu postrzegł jako grzech, wobec boskiej wielkości i piękności świata.”, J. Iwaszkiewicz, *Pasje błędmierskie*, Warszawa 1956, s. 225.

tego płótna był intymniejszy niż do własnych dzieł. Nalana złotem rama, niby misa o zachodzie, stała zawsze przed nim jednakowa, jak uprzejme pozdrowienie innego, prawdziwego, lepszego świata”³³.

W ekfrazie Iwaszkiewicza chodzi o coś więcej niż w opisach Żeromskiego i Witkacego, odbiór obrazu zostaje usytuowany w sferze osobistej, oparty na skojarzeniu twarzy Katarzyny z twarzą własnej córki Róży – nauczycielki pracującej w biednej wsi na Polesiu (Zamoyłło posiada wprowadzie cztery córki i czterech synów, ale to ona jest jego ukochanym dzieckiem). Relacja staje się intymna, oparta na autentycznym wzruszeniu. Ten obraz posiada także swoją replikę poetycką *Wieczór późnej jesieni na polach pod Sieną*. Na płótnie Correggia Madonna zostaje ujęta w tradycyjnej pozie, jako postać siedząca z dzieciątkiem na kolanach, w wierszu Iwaszkiewicza zostaje ożywiona, idzie wśród pól, a jej „krok wstrząsa ziemię”, rozwiewa mgły, wywołuje „leciutki zapach nad łagodną grudą”³⁴. Obraz – jak ujął to Edward Balcerzan – staje się widowiskowy. Mimo różnicy formy można zauważyć, że na poziomie ogólnej refleksji prozaiczna i poetycka ekfrazą zawierają podobne przesłanie: dzieło Correggia objawia prawdy religijno-metafizyczne³⁵, odsłania martwość codzienności, odsyła widza w sferę lepszego świata, poza którym sytuuje się destrukcja tego prawdziwego. Ten przykład nie oznacza jednak, że pisarz wywyższał dzieła klasycyzujące, jak zauważa Giełdoń-Paszek, raczej poszukiwał obrazów narracyjnych, wyzwalających wyobraźnię. W opisach ważne były dla niego predyspozycje sensualne, często wprowadzał do ekfrazy specyfikę miejsca i atmosferę podróży, a „taka praktyka bliska jest Fromentinowi (*Mistrzowie dawni*), a także Herbertowi (*Martwa natura z wędzidłem*)”³⁶. Ważna w powieści staje się konfrontacja malarstwa dawnego z nowoczesnym. Buduje ją odniesienie do obrazu Eduarda Maneta, którego Zamoyłło nazywa „malarzyną” (jest on aż tak dobrym artystą, że budzi zawiść pisarza tworzącego w innym materiale), chodzi o obraz *Jaskółki*³⁷:

Zamoyłło ujrzał coś niespodziewanego w płótnie, jakąś nową wieczność, inną od zaświatów Correggia, wieczność smutną i zgaszoną, jaka zapewne jest

³³ Ibidem, s. 125.

³⁴ J. Iwaszkiewicz, *Wieczór późnej jesieni na polach pod Sieną* (z tomu *Powrót do Europy*, 1931), [w:] *Wiersze*, t. 1, Warszawa 1977, s. 185-186.

³⁵ Taką interpretację potwierdzają również sformułowania z dziennika: „Czuję takie wzruszenie, prawie jak przed św. Katarzyną Correggia w Luwrze: jakieś pozamalarskie i pozażyciowe”, zob. J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1964-1980*, Warszawa 2011, s. 353.

³⁶ A. Giełdoń-Paszek, *Obywatel Parnasu. Sztuki piękne w życiu i twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Katowice 2014, s. 347.

³⁷ E. Manet, *Żona i matka artysty na łące (Jaskółki)*, 1873, olej na płótnie, 65 x 81 cm, Sammlung Bührle, Zürich.

udziałem zamyślonych młodych umarłych. Wieczność niedojrzałą, niedostępną dla niego, starca. Cały migdałowo-szary pejzaż i przelot jaskółki, i zamyślenie pań, gubiły się w innym znaczeniu. Odczuł wyraźnie to inne znaczenie, którego symbolami tylko były pejzaże i obrazy³⁸.

W opisie wyraźnie dominuje perspektywa fenomenologiczna, malarstwo otwiera się na wielość odczytań. Kierowani zdaniem Iwaszkiewicza możemy zastanawiać się, w jakim kierunku zmierza nasza atencja wobec sztuki, czy nie zajmujemy się nią, bo tak wypada, albo że tak jest w dobrym zwyczaju. Odbiór osobisty zastaje uznany za ten właściwy i zalecany, tylko zasada „nieuprzedzonego oka” pozwala dotrzeć poprzez sztukę do poznania. Ta zasada niekiedy okazuje się okrutna. Przypomnijmy, że w piątym tomie powieści Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu* obraz Vermeera *Widok z Delft* doprowadza pisarza Bergotte’a do śmierci, że zabija go doskonale namalowany „kawałek żółtej ściany”, który wstrząsa jego egzystencją...

Powieść repliką dzieła plastycznego

W drugiej połowie XX wieku zaczynają dominować powieści, których tytuł oznacza jednocześnie tytuł obrazu. Nie jest to praktyka nowa, czego przykładem jest choćby *Sérénité* Iwaszkiewicza – przywołujące obraz Henriego Martina pod tym samym tytułem, jednak współcześnie takich przykładów jest znacznie więcej. Najbardziej znane to *Dziewczyna z perłą* Tracy Chevalier, *Koronczarka* Pascala Lainé oraz *Szczygieł* Donny Tartt (dwie z tych powieści otrzymały nagrodę Pulitzera, dwie doczekały się adaptacji filmowych). Nie sposób w tym miejscu omówić w sposób wyczerpujący nowej tendencji, temat z pewnością zasługuje na odrębne opracowanie, zasygnalizuję problem, odwołując się do powieściowych transpozycji obrazów Brueghla i Goi.

Lektura ekfrazy powieściowej Gerta Hoffmana *Upadek ślepców* (2005) przynosi zaskakujące wnioski. Prozaik odrzuca kontekst kulturowy sceny malarskiej, porzuca szczegóły genezy. Przypomnę, że chodzi o obraz z wyraźnie zaznaczającą się „fabularnością”, ze szczególną narracją wizualną. Konstrukcja dzieła jest ilustracją tematu literackiego – zdania, z którego obraz wyrasta, to słowa Chrystusa skierowane do faryzeuszów: „Czy może niewidomy prowadzić niewidomego? Czy nie wpadną w dół obydwaj? [Łk 6,39]; To są ślepi przewodnicy ślepych. Lecz jeśli ślepy ślepego prowadzi, obaj w dół wpadną [Mt 15,14]”. Malarz wykorzystał schematy ówczesnej ikonografii, odwołał się do alegorii błędzenia i niewiedzy, która, według *Ikonologii* Cesarego Ripy, przedstawia „Człowieka jakby w stroju podróżnym, z zawiązanymi

³⁸ J. Iwaszkiewicz, *Pasje błędniarskie...*, op. cit., s. 128.

oczami; kroczy, macając przed sobą kijem, szuka bowiem drogi, tak, by była jak najpewniejsza”³⁹. Breughel powtórzył tę figurę sześciokrotnie, różnicując postaci poprzez ubiór i wyraz twarzy. Pokazał je w układzie narracyjno-symultanicznym, wypadki następują szybko po sobie, mieszczą się w jednym przedstawieniu. Oparł kompozycję na linii ukośnej stanowiącej przekątną obrazu, co potęgować miało niepokój i drażnić umysł.

W powieści „ożywiającej obraz” bohaterowie przedstawienia zyskują imiona: Ripolus to przewodnik, który rozróżnia jasność i ciemność, Bellejambe to były żołnierz, Wyłuskany – to złodziej relikwii (kości ze stopy św. Wilhelma), któremu kruki w czasie publicznej egzekucji wydziobały oczy, Malenta to idący na końcu wieśniak, często śpiewający podczas marszu. Obraz zyskuje swoją „przedakcję”: dowiadujemy się, że jeden z towarzyszy Lamme zmarł, że zastąpił go Wyłuskany. Akcja powieści zaczyna się w stodole, gdy ślepcy budzą się i dowiadują się, że pójdą do domu malarza, a wcześniej zjedzą darmowy posiłek. Z ich relacji wynika, że wędrują ze wsi do wsi, ciągle krążąc wokół tego samego miejsca, spotykają ich szyderstwa otoczenia, nie mogą liczyć nawet na precyzyjne określenie swego położenia. Scena na obrazie zostaje odniesiona do momentu pobytu w domu malarza, powieść dopowiada „postakcję”. Okazuje się, że ślepcy pozują do obrazu, a polega to na niekończącym się powtarzaniu momentu upadku, mają iść, krzyczeć i upadać, otrzymują wskazówkę, by wydłużać moment upadku. Nie znają celu powstania obrazu, nigdy go nie zobaczą, malarz z nimi w ogóle nie rozmawia, pozostaje niemy, dla niego najważniejszy okazuje się ich krzyk:

Żeby wreszcie w ogóle zobaczono tych (nas!), których nigdy się nie zauważa, i żeby dowiedziano się, kim jest człowiek. Marzą mu się cudowne, choć oczywiście także przerażające wizerunki wnętrza naszych ust, które zamierza pomieścić na swoim obrazie⁴⁰.

Hoffman wprowadza do przedstawienia nowy element inwencji, rodzaj malarskiej ambicji, która inspirowała wielu artystów. Chodzi o odtworzenie wnętrza ust, co jest zadaniem trudnym, a jednocześnie oznacza motyw kojarzony z cechami zwierzęcymi, tak malowano potwory (m.in. Meduzę). Krzyk „obrazowali” m.in. Nicolas Poussin w „rzezi niewiniątek”, Edvard Munch w „krwawym zachodzie słońca” i Francis Bacon⁴¹, którego krzyczący papież stał się uosobieniem hysterii i piekła XX wieku. Wzbogacenie obrazu o tę

³⁹ C. Ripa, *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Kraków 2004, s. 13.

⁴⁰ G. Hoffman, *Upadek ślepców*, przeł. J. S. Buras, Warszawa 2005, s. 95.

⁴¹ Zob. wypowiedź Bacona w: D. Sylwester, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, przeł. M. Wasilewski, Poznań 1997, s. 34; opinia o tym motywie w: Balthus, *Pod prąd. Rozmowy z Costansem Costantinim*, przeł. J. M. Kłoczowski, Warszawa 2004.

ambicję nadaje mu wymiar dramatyczny a zarazem nowoczesny. Jest to zabieg obrazoburczy, kłóący się z zamiarami artysty, ale sprawia on, że dzieło zaczyna funkcjonować w innym kontekście. Narracyjna konstrukcja powieści wykazuje pewne pokrewieństwo z logiką przedstawienia (tak mogło być). Dzięki ekfrazie dzieło Brueghla zaczyna oznaczać fabularny ciąg zdarzeń, fabuła ekfrazy epickiej dopełnia tę wizualną, pomiędzy przekazami dochodzi do „fabularnego” pokrewieństwa, potwierdza się sugestia Jerzego Ziomka, że fabuła może być transdyscyplinarna.

W *Saturnie* (2011) Jacka Dehmela⁴² mamy do czynienia z fabułą zainspirowaną cyklem Goi *Czarne obrazy*, opatrzoną dedykacją i posłowiem pisarza, gdzie dookreśla on, że kierowała nim osobista intencja (jego matka jest malarzką), że pisał powieść w luksusowych warunkach, korzystał z fachowej literatury, skąd zaczerpnął sugestię i koncept swej opowieści. Chodzi o teorię Juana José Junquery (2003), niepotwierdzoną przez źródła historyczne, że autorem obrazów w Domu Głuchego był prawdopodobnie syn malarza. Dehnel – kierowany tą interpretacją – odtwarza moment powstania malowideł, tworzy opowieść prowadzoną z trzech punktów widzenia, włącza do gry malarza, jego syna i wnuka. Z powieściowej rekonstrukcji wynika, że Goya to rodzaj zwierzęcia nienasyconego w swych artystycznych i seksualnych popędach, że powoduje nim „wewnętrzny głód”, że gardzi swym synem, podejrzewając go o niedobory temperamentu. Syn – tłamszony przez autorytet i pozycję zawodową ojca – zaczyna postrzegać go w pejoratywnym świetle, a poczucie wstrętu potęguje się wraz z upływem czasu. Po śmierci ojca to uczucie go nie opuszcza, w momencie, gdy doświadcza twórczego uwolnienia spod tyranii, stwarza cykl niepokojących obrazów, w których wyraża swój wewnętrzny bunt. Tak skonstruowaną fabułę dopełniają ekfrastyczne wstawki, które stanowią nie tylko jej przerywniki, ale rodzaj interpretacyjnego dookreślenia. W powieści funkcjonuje czternaście epickich ekfraz (nie pełnią one roli imitacji obrazów, pisarz nie rezygnuje z umieszczenia reprodukcji opisywanych dzieł). Jaki sposób opisu stosuje? Rozważmy, analizując fragment odnoszący się do obrazu *Starość*⁴³:

Oko, nie mniej słabe niż reszta ciała, widzi tylko najsilniejsze kontrasty: plamę światła na czubku nosa tuż nad ciemną kreską bezzębnych ust. Czarne, trupie cienie pod nawiasami łuków brwiowych, a wokół nich jasne kręgi policzków i czoła. Błysk srebrnej łyżki nad zagłębieniem talerza, mlaskanie, wychudzone palce wychodzące z mroku szerokiego rękawa. I czarne, powiększone

⁴² J. Dehnel, *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya*, Warszawa 2011.

⁴³ F. Goya, *Dwie staruchy jedzące zupę (Starucha i Śmierć)*, 1819-1923, malowidło ścienne przeniesione na płótno, 49,3 × 83,4 cm, Muzeum Prado.

pożądaniem żrenice, otoczone białkami wytrzeszczonych oczu. Obeźreć się życia, zanim się skończy⁴⁴.



Opis przesiąknięty jest wstrętem, który autor rozumie podobnie jak Julia Kristeva, wskazuje na irracjonalny i zakodowany w naturze charakter somatycznych doznań, związanych z własnymi rodzicami: „Och, z jaką odrazą patrzymy na swoich rodziców, kiedy zmieniają się w wyleniałe, niesyte bestie, popsute mechanizmy, ciekące naczynia”⁴⁵. Można zapytać, kto patrzy na obraz? Z narracji wynika, że taki sposób postrzegania jest charakterystyczny dla syna Goi, który w ojcu, słusznie czy nie, widzi potwora o łapczywych oczach: „Latał po mieście w poszukiwaniu wszelkich paskudztw, pakował sobie to oczu, do głowy, jak żebrak pakuje sobie do bezzębnych ust jedzenie: prędko, łapczywie, z głodu i z obawy, że ktoś mu je odbierze...”⁴⁶. Można wnioskować, że opis jest dziełem syna malarza, jednak powstaje wątpliwość: czy autor obrazu może w ten sposób interpretować własne dzieło? Może zatem opis tworzy wnuk artysty, który w obrazach dziadka na ścianach dostrzegał „wykrzywione mordy”⁴⁷? Nie jest pewne, czyja percepcja kształtuje powieściowe ekfrazy. Można uznać takie pytanie za naiwne, gdyż narracje i opisy zrodziły się przecież w głowie jednego twórcy. Symulowana różnorodność przekazu jest fikcją, dodajmy, że niepotwierdzoną przez badaczy sztuki (koncepcja Junquery to

⁴⁴ J. Dehnel, op. cit., s. 12.

⁴⁵ Ibidem, s. 13.

⁴⁶ Ibidem, s. 79.

⁴⁷ Ibidem, s. 204-205.

tylko hipoteza). Myślę również, że niepotrzebnie doszukujemy się w przekazie Dehnela jakiejś spójności, wszak jak sugerował Amos Oz:

Czasem poetów i pisarzy uważa się za świadków. Człowiek zwykle oczekuje od świadka pewnej integralności, przynajmniej w sensie uczciwości, szczerości i obiektywizmu. Jednak, chociaż pisarze zeznają po stronie oskarżenia, są także świadkami obrony. Co gorsza, pisarz albo poeta zasiada na ławie przysięgłych. Ale czy nie jest też przesłuchującym, który ujawnia, demaskuje i oskarża? I jednocześnie kuzynem oskarżonego? Może też występować w charakterze sędziego.... Czy taki podejrzany osobnik może w ogóle poszczycić się jakąś integralnością?⁴⁸

Zakończenie

Słowo wkraczające w obręb obrazu wytyczało tam, wedle terminologii Mieczysława Wallisa, rodzaj „enklawy semantycznej”. Zastanawiam się, jak nazwać praktyki pisarskie, w wyniku których obraz wkracza do świata przedstawionego powieści? Czy stanowią one stały repertuar chwytów, czy podlegają wpływom kulturowym?

Zadziwiające jest, że nowoczesna maniera nie wyparła artystycznej biografii, malarze żyją bowiem ciekawie i z tego powodu nadal cieszą się uznaniem ich biografie powieściowe i filmowe. Zmian możemy doszukiwać się na poziomach percepcji i inwencji. Relacje o obrazach zdecydowanie niwelują mit „czystego widzenia”, pokutujący w sztuce od czasów Johna Ruskina, zakładający możliwość aintelektualnego postrzegania, cieszący się później renomą we Francji w epoce Claude'a Moneta, odżywający w interpretacjach ikon i medytacjach nad sztuką Simone Weil⁴⁹. Wedle wielokrotnie przywoływanego zdania Ruskina (*The Elements of Drawing*, 1857), w odbiorze sztuki miało chodzić o uzyskanie „niewinności oka”, „dziecięcą percepcję owych płaskich plam po prostu jako takich, bez świadomości tego, co oznaczają – tak jak zobaczyłby je człowiek niewidomy nagle obdarzony wzrokiem”⁵⁰. Dziś wiemy, że to niemożliwe. Relacje o obrazach potwierdzają założenia psychofizjologii, która traktuje rejestrację wrażeń jako wstępny etap procesu postrzegania, potwierdzają również okrutną zasadę, że każde widzenie jest także sposobem interpretacji. Obraz wyzwala widzenie. Jak trafnie ujęła ten mechanizm Maria Poprzeczka: „Pisarz rzeczywistość obrazu przekształca w swoją fikcję. [...] Obrazy, także te

⁴⁸ A. Oz, *Integralność* (przemówienie, Budapeszt, październik 1985 r.), [w:] idem, *Czarownik swojego plemienia. Eseje, wybór i przekład D. Sękalska*, Warszawa 2004, s. 37-38.

⁴⁹ Zob. A. Olędzka-Frybesowa, *Patrzeć uważnie – widzieć jasno*, [w:] *Lustra, znaki, obraz*, Kraków 2000, s. 149.

⁵⁰ Cyt. za: J. Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, przeł. J. Holzman, Kraków 2008, s. 294.

muzealne, są tyleż przedmiotem percepcji, co miejscem projekcji. Wynikiem spojrzenia ruchliwego, nieuważnego, roztargnionego, które wszystko stapia i miesza..."⁵¹.

Wedle wstępnego założenia zamierzałam zaobserwować rodzącą się autonomię malarstwa, uznałam, że to zjawisko będzie stanowiło kulturowe antidotum na „przyliteracki model” dzieła plastycznego obowiązujący w wieku XIX. Analizy przykładów dowodzą, że do przekształceń dochodzi jedynie na poziomie twórczych intencji. U dawnych twórców można obserwować rodzaj ideowego i tendencyjnego zniekształcania obrazów. W relacjach współczesnych obserwujemy dialog, pokrewieństwa fabularne, rodzaj szacunku wyrażanego wobec pierwotekstu. Artystyczna tendencja obecna w filmie Kurosawy, ważna dla Norwida i Vermeera, bazująca na przekonaniu, że obraz stanowi rodzaj przestrzeni, w której można się pogrążyć i zniknąć, także okazuje się rodzajem mitu. Nie można zanurzyć się w opisie dzieła i stracić jednocześnie swoją tożsamość. W sferze powinowactw literacko-malarskich bardziej niż szczegółowość i wierność opisu liczy się bowiem osobisty stosunek wobec sztuki. Iwaszkiewicz słusznie przekonywał, że wobec malarstwa nie można oszukiwać. Udział obrazu w ludzkiej egzystencji zawsze będzie ważący więcej niż naukowe mistyfikacje i powieściowe gry.

Bibliografia

Źródła

- Dehnel J., *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya*, Warszawa 2011.
Fontane T., *Effi Briest*, przeł. Izabela Czermakowa, Warszawa 1982.
Hofmann G., *Upadek ślepców*, przeł. J.S. Buras, Warszawa 2005.
Iwaszkiewicz J., *Pasje błędomierskie*, Warszawa 1956.
Witkiewicz S.L., *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*, oprac. Anna Micińska, Warszawa 1978.
Żeromski S., *Ludzie bezdomni*, Wrocław 1987.

Opracowania

- Baranowska M., *Effi Briest i sztuka*, „Odra” 1994, nr 12.
Bocheński T., *Powieści Witkacego. Sztuka i mistyfikacja*, Łódź 1994.
Giełdoń-Paszek A., *Obywatel Parnasu. Sztuki piękne w życiu i twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Katowice 2014.
Iwaszkiewicz J., *Dramaty Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Twórczość” 1963, nr 2.
Łukasiewicz M., *Tylko patrzeć*, „Znak” 2004, nr 593.

⁵¹ M. Poprzeczka, *Zda mi się, że widzę...*, [w:] eadem, *Na oko*, Gdańsk-Warszawa 2015, s. 103.

- Okoń W., *Narracja werbalna a narracja wizualna. Problemy badawcze*, [w:] idem, *Sztuka i narracja. O narracji wizualnej w malarstwie polskim II połowy XIX wieku*, Wrocław 1988.
- Poprzęcka M., *Zda mi się, że widzę...*, [w:] eadem, *Na oko*, Gdańsk-Warszawa 2015.
- Szajnert D., *Osoba w paratekstach*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, E. Balcerzan, W. Bolecki (red.), Warszawa 2000.
- Todorow T., *Kategorie opowiadania literackiego*, przeł. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4.
- Wysłouch S., *Inny opis? Wizualizacja a problemy epickości (na przykładzie polskiej prozy lat 90.)*, [w:] *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*, B. Tokarz (red.), Katowice 2002.
- Ziomek Jerzy, *Powinowactwa przez fabułę*, [w:] idem, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980.
- Żakiewicz A., *Czytać obraz jak książkę, czyli rozprawa o metodzie*, [w:] *Witkacy w Polsce i na świecie*, M. Skwara (red.), Szczecin 2000.
- Żakiewicz A., *Witkacy wykastrowany. Uwagi na marginesie artykułu Małgorzaty Szpakowskiej „Ciało i seks w Pożegnaniu jesieni”*, „Pamiętnik Literacki” 2003, nr 2.

Paintings in novels, novels in paintings... the ekphrastic manner in ancient and modern prose

Summary: The article discusses the functioning of visual works of art in novels. The author undertakes to reconstruct the stream of such references, analyzing the works of Theodor Fontane, Stefan Żeromski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Jarosław Iwaszkiewicz, Gert Hoffman, or Jack Dehmel. She also notices a rule consisting in obtaining autonomy through painting, which means also a change in the genre. The research indicates that former open references to paintings are changing, overtaking the role of the novels' replicas, locating themselves in the zone of contemporary multiplications.

Keywords: *replica, painting, Polish and European novels, ekphrasis*

Aneta Grodecka

dr hab., prof. UAM, polonistka uniwersytecka, zatrudniona w Zakładzie Dydaktyki Literatury i Języka Polskiego; autorka książek: *Słownik pisarzy i dzieł współczesnych*, 2000; *Poeeci patrzą... Obrazy, wiersze, komentarze*, 2008; *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, 2009; *Barika mydlana. Artefakt w przestrzeni pamięci*, 2013, podręczników i artykułów poświęconych zagadnieniom z pogranicza literatury i sztuk plastycznych.